

Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

Abb. 15–17: Drei Silberplatten des Opferkessels von Gundestrup [Keltische Arbeit, 1. Jh. n. Chr.?]

Balders Bestattung und die nordischen Felszeichnungen.

Die berühmte Schilderung vom Schicksal des Gottes Balder, die Snorri Sturluson († 1241) in seiner Edda gibt, zerfällt kompositorisch in drei Teile. Der erste erzählt die Tötung des Gottes durch den Mistelzweig, der zweite seine feierliche Bestattung, der dritte den Versuch seines Bruders, ihn aus der Unterwelt zurückzuholen.

Für den ersten und dritten Teil hat Snorri aus episch-erzählenden Dichtungen geschöpft. Der Mittelteil aber, Bal-

ders Bestattung, stützt sich, wie allgemein anerkannt, auf ein noch teilweise erhaltenes Skaldengedicht des ausgehenden 10. Jhs., die ‚*Húsdrápa*' des Isländers Ulf Uggason. In diesem Gedicht (um 980) werden mythologische Reliefs beschrieben, mit denen die Festhalle des mächtigen Isländers Olaf Pfau (etwa 938—1006) in Hjarðarholt am Hvammsfjord ausgeschmückt wurde.

Snorris Erzählung enthält eine Reihe von Motiven, die episch sinnlos scheinen und die auch Snorri nicht verstanden hat. Einige hat er rational zu erklären versucht, andere gibt er einfach wieder, wie er sie seiner Quelle entnahm, ohne eine Sinndeutung zu versuchen. Diese blinden Motive verlangen eine Interpretation.

Ich gebe dieses mittlere Textstück zunächst in Neckels Übersetzung wieder[1]: ‚Die Asen aber nahmen Balders Leiche und schafften sie ans Meer. Balder besaß ein Schiff namens Hringhorni, das ungeheuer groß war. Dieses wollten die Götter vom Stapel lassen und auf ihm Balder im Feuer bestatten. Aber das Schiff ging nicht von der Stelle. Da schickte man gen Riesenheim nach einer Riesin namens Hyrrokkin. Als diese ankam — sie ritt auf einem Wolf und hatte einen Zaum aus Giftschlangen —, da sprang sie vom Roß und Odin rief vier Berserker herbei, das Roß zu bewachen, sie konnten es aber nicht anders halten, als indem sie es zu Boden warfen. Da ging Hyrrokkin auf den Vordersteven des Nachens (*nọkkvans*) zu und brachte ihn auf den ersten Ruck von der Stelle, so daß Feuer aus den Walzen sprang und alle Lande erbebten. Da ward Thor zornig, ergriff seinen Hammer und hätte ihr den Schädel zerschmettert, wenn nicht alle Götter für sie um Schonung gebeten hätten. — Da ward Balders Leiche auf das Schiff hinausgetragen. Als das seine Frau sah, Nanna, Neps Tochter, da zersprang ihr das Herz vor Leid und sie starb. Sie wurde auf den Scheiterhaufen gelegt und dieser angezündet. — Thor stand dabei und weihte den Scheiterhaufen mit dem Mjölnir. Ihm lief

[1] G. Neckel, Die Überlieferungen vom Gotte Balder, 1920, S. 15 f.

ein Zwerg vor die Füße, der heißt Lit, und Thor stieß nach ihm mit dem Fuß und schleuderte ihn ins Feuer, und er verbrannte.'

Dann erzählt Snorri, daß zur Bestattung die Götter zu Roß und Wagen kamen, auch eine Schar Riesen. Odin legte den Ring Draupnir auf den Scheiterhaufen. Auch Balders Roß wurde mit allem Zaumzeug auf den Scheiterhaufen geführt.

Balder gehört zum religionshistorischen Typus der sterbenden Götter. Sein Tod steht im Mittelpunkt des Kreises der Balder-Mythen. Seine feierliche Bestattung hat man schon oft mit den Riten des Jahreslaufs und der Tötung des Vegetationsgottes verglichen, die auf seine Wiederkehr hinzielt.

Aber in der konkreten Szene, die Snorri, resp. der ältere Skalde Ulf und seine Bildvorlage schildern, bleibt verschiedenes zunächst unbegreiflich: Warum schleudert Thor den Zwerg in die Flammen? Warum will er die Riesin zerschmettern, warum kann nur sie den ‚Nachen' bewegen? Snorri will das mit dessen Größe motivieren. Doch von der sagt Ulfs Skaldengedicht,[2] wenigstens in den erhaltenen Strophen, nichts, und ihr widerspricht auch das Wort *nọkkvi*, ‚Nachen'.[3] Die besondere Größe des Schiffes (*allra skipa mestr*) ist wohl (wie anderes) Snorris motivierende Zutat (s. u.).

Das geschnitzte Relief, dessen prächtige Ausführung noch Jahrhunderte später gerühmt wird[4] und das kunst-

[2] s. Den norsk-islandske Skjaldedigtning, udg. v. Finnur Jónsson, 1908, I, A, S. 136 ff. (= I, B, S. 128 ff.), Str. 11. Snorri hat das Gedicht gekannt. Wir verdanken die erhaltenen Strophen seiner Anführung (in den *Skáldskaparmál*, s. SnE I, 234, 238, 240, 250, 258, 264, 268, 412 ff., 428, 468, 474 ff., II, 499).

[3] s. Neckel, S. 15, Anm. 5. Das Wort *nọkkvi* wird, wie Neckel gezeigt hat, von Snorri aus der Balderdichtung übernommen sein. Vgl. auch u. Anm. 26.

[4] Laxdœlasaga, cap. 29. Zum Technischen N. Nicolaysen, [Norsk] Hist. Tidsskrift, III. Række, 2. Bd., S. 206 ff.: unbemalte Schnit-

historisch eine Sonderstellung einzunehmen scheint, muß ein Schiff auf Rollen dargestellt haben, zwischen denen Flammen hervorzüngelten. Es wurde von einer Gestalt gezogen, über die ein Mann einen Hammer emporhielt. Das Schiff wird, nach seinem Namen ‚Ringhorn', am Steven (*horn*) einen Ring getragen haben. Daneben muß dargestellt gewesen sein, wie Männer ein großes Tier zu Boden warfen. Riesengestalten und Figuren zu Roß und Wagen folgten dem Schiff. Eine kleinere Gestalt muß neben (oder über) dem brennenden Schiff durch die Luft geflogen sein.

Diese figurenreiche, lebhaft bewegte Szene steht in der altnordischen Kunstgeschichte ihrer Zeit so isoliert da, daß Neckel meinte, einen Zusammenhang mit dem Parthenonfries und den Reliefs von Boghaz-Köi annehmen zu sollen.[5] Doch konnte er keine charakteristische motivische Übereinstimmung nachweisen, auch keinen historisch-geographischen Zusammenhang.

Aber gerade die auffallendsten Motive dieses wikingzeitlichen Holzreliefs stimmen mit einer Bildtradition überein, die zeitlich zwar weit entfernt scheint, aber geographisch um so näher liegt und in ihrem religiösen Gehalt der Balderüberlieferung überaus nahe steht.

Es sind die Felszeichnungen des skandinavischen Festlandes, vor allem an der schwedischen Westküste von Bohuslän und im nördlich anschließenden norwegischen Østfold, im Ostteil des Oslofjords.

Auf diesen Felszeichnungen findet sich das Motiv des Kultschiffs zusammen mit einer ganzen Reihe von Motiven wieder, die mit denen der Schilderung Snorris, Ulfs und ihrer Bildquelle merkwürdig übereinstimmen.

Der schwedische Archäologe Oscar Almgren hat unter Heranziehung eines reichen archäologischen und volkskundlichen Vergleichsmaterials dargelegt, daß die skandinavi-

zereien; H. Shetelig nimmt Farben an, s. Nordisk Kultur 27, S. 219.

[5] s. a. a. O., S. 49 ff.

schen Felsbilder zum großen Teil als Wiedergabe ritueller Szenen zu deuten sind.[6] Er konnte einen ganzen Komplex von Motiven, die immer wieder erscheinen, einerseits in alten religiösen Bilddarstellungen, so besonders aus Ägypten, nachweisen, anderseits aber auch aus dem kultischen Volksbrauch, der z. T. bis in die Neuzeit fortlebt.

Im Mittelpunkt steht der Umzug von Schiffswagen (oder Schiffsschlitten[7]). Über mehr als drei Jahrtausende hin tragen diese über das Land fahrenden Schiffe ein Sonnenrad als Symbol.[7a] Tiere werden dabei geopfert,[8] einst auch Menschen oder später Abbilder von Menschen. Riesige Gestalten[9] ziehen mit, von denen wenigstens manche als Gottheiten angesehen wurden. Springer und ‚Voltigeure' schlagen neben dem Schiffswagen ihre Kapriolen,[10] deren Sinn ursprünglich ein fruchtbarkeitsmagischer gewesen sein wird.[11] Kultische Symbole werden mitgetragen, außer Sonnenrädern vor allem hoch erhobene heilige Äxte,[12] wie wir sie aus der nordischen Bronzezeit kennen. Mancherlei Maskenfiguren begleiten den Zug. Das Kultschiff wird nach dem Umgang häufig feierlich verbrannt.[13]

In einigen dieser Bilder glaubte Almgren Szenen des ‚rituellen Jahresdramas' zu erkennen, Darstellungen von ‚Hochzeit, Tod und Auferstehung des Fruchtbarkeitsgottes',[14] so in der Felszeichnung von Hvitlycke, auf der eine Männergestalt über einem Mann und einer Frau, die einander die Hände reichen, einen Hammer erhebt, gewiß um sie zu segnen, wie es die Hammerweihe der Edda (und noch

[6] Hällristningar och kultbruk (= Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar 35, Stockholm 1926/27). Deutsche Ausgabe: Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden, Frankfurt a. M. 1934.

[7] Diese Variante nicht etwa nur in Schneeländern, sondern schon in Ägypten, s. z. B. Almgren, a. a. O. (Ausg. 1934), S. 44.

[7a] a. a. O., S. 1 ff., 87 ff.; s. u. Anm. 47.

[9] S. 136 ff., 292 ff.

[8] a. a. O., S. 125 ff.

[10] S. 15 ff.

[11] s. u.

[12] S. 134 ff.

[13] S. 54 ff.

[14] S. 118 ff., auch 70 ff., 347 f.

beim Schmied von Gretna-Green?) lehrt[15]: wohl ein ἱερὸς γάμος; dazu kommen Szenen, die Almgren als die Trauer einer Frau um einen liegenden (getöteten) Mann deutet[16] und die einen Bogenschützen zeigen, der auf den männlichen Partner des Paares zielt.[17]

Jedenfalls erscheint der Schiffswagen in Verbindung mit einer Reihe von sehr charakteristischen und dabei sehr konstanten Motiven, deren mehrere deutlich dem Kreis der Vegetationskulte angehören.[18]

Ich glaube, daß die mythologischen Bilder in Olaf Pfaus Halle, die wir durch Ulf Uggasons und Snorri Sturlusons Beschreibung kennen oder doch teilweise zu rekonstruieren vermögen, zu dieser Traditionskette gehören, und daß Snorris Bericht von dorther interpretiert werden kann.[19]

Snorri hat das Bild mit dem Schiff, das auf ‚Walzen' (oder Rädern?[20]) stand und das von einer großen Menschengestalt gezogen wurde, als eine Art von Stapellauf mißdeutet: das Schiff sei (wie es bei ans Land gezogenen Schiffen üblich war) ins Meer gelassen worden (*vildu goðin fram setia*[21]).

---

[15] Almgren, Abb. 75 und S. 118, mit Hinweis auf die eddische Þrymskviða, Str. 30.

[16] Almgren, Abb. 1, 75, 75 a und S. 119.

[17] a. a. O., Abb. 79, auch 80 f.

[18] G. Gjessing hat deshalb vorgeschlagen, diesen Komplex, der sich geographisch und motivisch von den jagdmagischen Felszeichnungen deutlich abhebt, als ‚Ackerbauzeichnungen' (Jordbruksristninger) zu bezeichnen, s. (Zs.) Viking, 1944, S. 20 ff. Doch stellen sie zum größten Teil nicht Ackerbauszenen, sondern Ritualszenen dar (darunter auch r i t u e l l e Pflügung, s. Almgren, bes. S. 109 ff.). — W. Liungman, FFComm. 119, S. 1093 f., hat Almgren nicht widerlegt.

[19] Zur Datierungsfrage s. u. Über die Entstehungszeit der Felsbilder zuletzt ausführlich C. A. Althin, Studien zu den bronzezeitlichen Felszeichnungen von Skåne I, Lund und Kopenhagen 1945, bes. S. 31 ff. — Vgl. zum folgenden bes. A. Holtsmark, Arkiv f. nord. filol. 64, S. 1 ff., 41 ff.

[20] vgl. u.

[21] SnE I, 176 (Ausg. 1931: S. 65, Z. 14).

Das Schiff habe von einer Riesin gezogen werden müssen — weil es zu schwer gewesen sei.

Das ist Snorris Erklärung. Aber die kultischen Felszeichnungen Schwedens zeigen uns wiederholt das Motiv, daß ein Schiff von einer relativ großen menschlichen Gestalt, die es mit der Hand am Steven anpackt, vorwärts gezogen wird, so die Felsbilder von Backa, Skebbervall und Lilla Gerum in Bohuslän.[22] Unsere Figur 5 gibt die Bilder von Backa (a) und Skebbervall (b) wieder; dazu (c) einen Schiffsschlitten,[23] der von Pferden und daneben vielleicht von einem Menschen gezogen wird. Wie alt das Motiv ist, beweisen die von Almgren beigebrachten altägyptischen Parallelen, so Sokars Bootsschlitten im Tempel von Edfu,[24] wo ein mit Kultbildern ausgerüstetes Schiff auf einem hohen Kufengestell steht, das von einer großen Menschenfigur an einer Kette vorwärts gezogen wird.

Man kann über den ursprünglichen Sinn dieses Motivs — etwa Vorwärtsbewegung des Sonnenfahrzeugs durch ein kosmisches Riesenwesen (wie anderwärts durch ein Roß) — verschiedener Meinung sein. Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, daß dieses (an sich gewiß nicht eben naheliegende) Motivkombinat — das Sonnenschiff von einer menschlichen Gestalt mit der Hand gezogen — in Ägypten und Schweden übereinstimmt, möge nun die Tradition dieses Kombinats durch Bilddarstellungen oder durch kultdramatische Aufzüge getragen worden sein.[25]

Das auf dem Relief Dargestellte hat Snorri nun episch

---

[22] s. Almgren, S. 77, Abb. 41 a—c; S. 108, Abb. 70 (links unten); dazu vielleicht Abb. 5, links; ferner Abb. 82 (Skebbervall — mit Abb. 41 b nicht identisch: vielleicht auch als ‚Voltigeur' deutbar, was bei den anderen unmöglich ist).

[23] Bild von Ekenberg, nach Almgren Abb. 41 c und S. 76 ff. Zum Untergestell der Kufen s. Almgren S. 78 ff.

[24] s. Almgren, Abb. 31.

[25] Der Umzug von Riesenfiguren ist mit den Schiffswagenumfahrten noch bis in die Gegenwart sehr häufig verbunden (s. z. B. Almgren, S. 136 ff., 348), wenn auch meist nicht in der Form, daß der Riese das Schiff ‚zieht', wie auf den genannten Felsbildern.

motiviert: Eine menschliche Gestalt zieht das Schiff — also muß es vorher festgesessen haben, offenbar wegen seines außerordentlichen Gewichtes. Also muß der ‚Nachen' riesig groß gewesen sein — was bei Ulf nicht gesagt wird.[26]

Der Name *Hyrrokkin*, den die Riesin bei Snorri trägt, könnte zur Annahme führen, daß hier eine epische Tradition vorgelegen habe, aus der Snorri die Szene geschöpft hätte. Ulfs Strophe[27] enthält den Namen nicht. Aber Snorri führt an anderer Stelle[28] Verse aus einem Gedicht des Skalden Þórbjǫrn Dísarskáld (2. Hälfte des 10. Jhs.) auf Thor an, in dem dessen Siege über verschiedene Riesen gefeiert werden. Nach der Aufzählung mehrerer von Thor getöteter Riesen und Riesinnen heißt es: *Hyrrokkin dó fyrri*, ‚Hyrrokkin starb früher' — offenbar auch sie von Thors Hand. Wäre in einer älteren Fassung die Bewegerin des Balderschiffs von Thor getötet worden (kaum eine Ruhmestat!) und Snorri hätte das gemildert?[29]

Eher glaube ich, daß das Bild neben dem Schiff und der vorgespannten Figur einen Mann mit hocherhobenem Hammer zeigte, wie wir solche auf den Felszeichnungen außerordentlich oft sehen.[30] Bei vielen ist der Sinn dieser Gebärde ganz deutlich: Es ist eine kultische Haltung, eine ‚Adorantenstellung' oder eine weihende Geste,[31] wie es denn auch bei

[26] Es ist auch aus kompositorischen Gründen nicht wahrscheinlich, daß auf dem Relief das Schiff überdimensioniert war. — Wenn übrigens auf dem Schnitzbild die Dimensionen der Figuren nach deren Bedeutungsgewicht, nicht nach ihrer realen Größe geregelt waren (wie auf so vielen alten Bildern — so auf den Felszeichnungen und z. B. in Ägypten —, s. etwa Almgren, Abb. 1, 7, 19 b, 38, 45, 53, 70, 72—75, 80 [86 f. ?], 92 [wozu jedoch S. 136 ff.], 96 u. ö.), dann hatte ein beschreibender Ausleger in bezug auf die Größenverhältnisse freiere Hand als bei naturalistischen Bildern.

[27] Es kommt wohl nur die erhaltene Strophe 11 (s. u.) in Frage.

[28] I, 260; vgl. Skjald. I, A, S. 144; B, S. 135.

[29] s. de Vries, Altgerm. Religionsgeschichte II, S. 237.

[30] s. z. B. Almgren, Abb. 4, 8, 13 b, 13 c, 14 a, 38, 53 f. (?), 73, 74, 75, 80, 81, 88, 89, 94 u. ö.

[31] s. Almgren S. 134 ff.

Snorri gleich nachher heißt: ‚Thor weihte (*vígði*) den Scheiterhaufen mit dem Mjölnir' [seinem Hammer].[32] Hier aber, wo der geschwungene Hammer offenbar neben der das Schiff ziehenden ‚Riesen'-Figur erhoben war, lag es nahe, den Hammergott, den berühmten Riesenfeind, als Angreifer der Riesin zu deuten, obwohl sein Zornanfall hier ganz unbegründet ist. Ich nehme an, daß Snorri hier den — ihm literarisch aus jener von ihm zitierten Skaldenstrophe[33] bekannten — Riesennamen *Hyrrokkin* von sich aus gewählt hat, um seine Darstellung zu beleben und konkret zu machen.[34] Die *Húsdrápa* nennt die Riesin nicht *Hyrrokkin*, sondern bezeichnet sie nur mit dem Kenningausdruck *fjalla Hildr*, ‚Hild der Felsen'.[35]

Daß beim Ziehen des Schiffes ‚alle Lande erbebten' (*skulfu*), kann nicht auf dem Schnitzbild dargestellt gewesen sein. Es ist gewiß Snorris dichterische Ausmalung.[36]

Dagegen wird das Motiv, daß Feuer zwischen den ‚Rollen' des Leichenschiffs hervorschoß, wohl auf dem Relief dargestellt gewesen sein. Freilich nicht in dem Sinn, den Snorri dem Bilde gab.

Für ihn war das Schiff auf Rollen oder Walzen (*hlunnar*) rationalerweise ein Fahrzeug, das in dieser Art vom Land ins Wasser befördert wurde, wie es beim Stapellauf und beim

[32] SnE I, 176; ob dies ein eigenes Bild war, darüber vgl. u.

[33] SnE I, 260.

[34] Wir werden beim Zwerg *Litr* ein ähnliches Verfahren finden, vgl. u.

[35] Str. 11; über deren Wortlaut s. u. Da offenbar der Axtträger sein Beil über der ziehenden Gestalt schwang, ist es unwahrscheinlich, daß ihn diese an Größe wesentlich überragte. Sonst hätte die Gebärde auch kaum als Drohung verstanden werden können. Übrigens werden in der an. Literatur die ‚Riesen' nicht immer als größeren Leibes denn die Götter vorgestellt; vgl. die zahlreichen Mythen von Liebesbeziehungen zwischen Asen, Vanen und Riesen. — In der ikonographischen Tradition sind die Zieher (und die Träger!) der Kultschiffe teils überproportioniert, teils von normaler Größe, vgl. Almgren, Abb. 31 a, b, 33, 41 a—c, 47 a—d, 46, 52 (?), 156. S. dazu o. Anm. 26.

[36] Die zugehörige Stelle der *Húsdrápa*, Str. 11, hat das Motiv auch nicht.

Auslaufen überwinternder Schiffe üblich war.[37] Er setzt darum auch voraus, daß die Riesin das Schiff ins Meer hineingezogen haben müsse, so daß dann Nannas Leiche und Balders Roß — ‚über eine Planke', wie Neckel annahm[38] — auf das Schiff hätten gebracht werden müssen, bevor es abfuhr.[39]

Es ist das an sich so hoch poetische Bild des Leichenschiffs, das brennend auf die See hinausfährt, durch das sich Snorri und seine Ausleger haben bestimmen und, wie ich glaube, irreführen lassen.

Das grandiose Motiv des brennend ins Meer fahrenden Totenschiffs, in der Ynglingasaga und Skjǫldungasaga bezeugt und vielleicht im Beowulf vorausgesetzt,[40] scheint nicht vereinbar mit dem, was die *Húsdrápa* aussagt: Die Götter reiten zu Balders ‚Scheiterhaufen', der als *borg* (Str. 7), *bál* (Str. 8), *kǫstr* (Str. 10) bezeichnet wird. Daß dieser Scheiterhaufen auf dem Schiff im Meer aufgeschichtet worden sei, ist nicht gesagt. Und es ist schwer vorstellbar — auch als Bild —, daß erst Balder über ein Brett ‚hinausgetragen' worden sei, wie es Snorri sagt,[41] dann seine Gattin. Hätte Thor den Scheiterhaufen vom Land aus geweiht? Schließlich wäre Balders Roß über die Planke auf den Holzstoß geführt worden (*var leiddr á bálit*).

Ich glaube, Snorri hat die Situation mißverstanden, weil er annahm, das Rollenschiff sei natürlich ins Meer gezogen worden.

Aber Almgren hat gezeigt, daß die feierliche Verbrennung des Kultbootes auf dem L a n d e ein wichtiger, weitver-

[37] Daß dieser Vorgang durchaus für eine poetische Apperzeption geeignet war, beweisen dichterische Umschreibungen wie *hlunndýr, hlunngoti* u. ä. für ‚Schiff', s. Lex. poet.², S. 265.

[38] a. a. O. S. 32.

[39] Auch von Balders Leiche hat Snorri dies angenommen: *þá var borit út á skipit lík Baldrs*, SnE I, 176. Sollte der Moment des Tragens abgebildet gewesen sein? Und dann auch analog bei Nanna? Oder hat Snorri hier wie so oft kombiniert? Vgl. u.

[40] s. Neckel a. a. O., S. 29 f.

[41] *borit út á skipit* W; in U: *á bálit*.

breiteter Kultbrauch war, den er u. a. noch aus Monaco (vor der Kirche!), aus Estland, von Runö, aus Finnland, aber auch aus Norwegen und England nachweisen konnte.[42] Solche Bootverbrennungen gliedern sich in eine Reihe von anderen kultischen Bootopferungen ein (durch Vergraben, Zerschlagen vor der Darbringung, Nachbildung in Edelmetall u. a.). Der funktionelle Sinn der Bootverbrennung wird u. a. durch die finnische Tradition sichtbar, daß diese Asche die Erde fruchtbar mache.[43]

Wenn auf dem Schnitzbild zwischen den Rollen des Schiffes Flammen hervorschlugen, so bedeutete das wohl den (beginnenden) Brand des Schiffswagens. Denn in Seitenansicht waren auf dem Relief unter dem Schiff offenbar Kreise zu sehen, die ebensowohl als Walzen wie als Räder aufgefaßt werden konnten. Ein solches Schiffsfahrzeug mit vier Kreisen darunter, stark stilisiert, mit einem halbphantastischen Zugtier davor, zeigt der schwedische Runenstein von Ockelbo aus dem 11. Jh.,[44] also wenig jünger als die *Húsdrápa*[45] und Olaf Pfaus Hallenbilder.

Die übrigen Motive passen zu dieser Deutung:

Balders Schiff hieß nach Snorri *Hringhorni*, hatte also einen ‚Ring' am Steven (*horn*). Ich glaube nicht mit Neckel,[46]

[42] a. a. O., S. 54 ff. Das mutmaßliche bronzezeitliche Bild eines brennenden Kultwagens (diesmal wohl ein brennendes Sonnenrad, von einem Roß gezogen) bei Almgren Abb. 31 c. — Wenn übrigens die Riesin das Schiff ins Meer hätte befördern wollen, hätte sie es schieben müssen, kaum ziehen. Doch Snorri sagt ausdrücklich, sie habe es am Vordersteven (*framstafn*) gefaßt.

[43] a. a. O., S. 59 f. Wenn und wo das Bootsopfer ein Sonnenopfer war, liegt freilich Opferung durch Feuer besonders nahe. Doch die Varianten erweisen diese Möglichkeit als eine unter mehreren.

[44] Almgren, S. 341 f. und Abb. 158. Nach Schück, Fornvännen 1932, S. 265, wäre dieses Fahrzeug Brynhilds Todeswagen. Diese Bestattung auf einem Räderschiff wäre bei der Heldin jünger als bei dem Gott. Sie hat auch in den Brynhild-Traditionen kein bekanntes Gegenstück. — Dazu vielleicht auch Abb. 159 bei Almgren, S. 344.

[45] Diese beiden offenbar gleichzeitig, s. Laxdœlasaga, cap. 29.

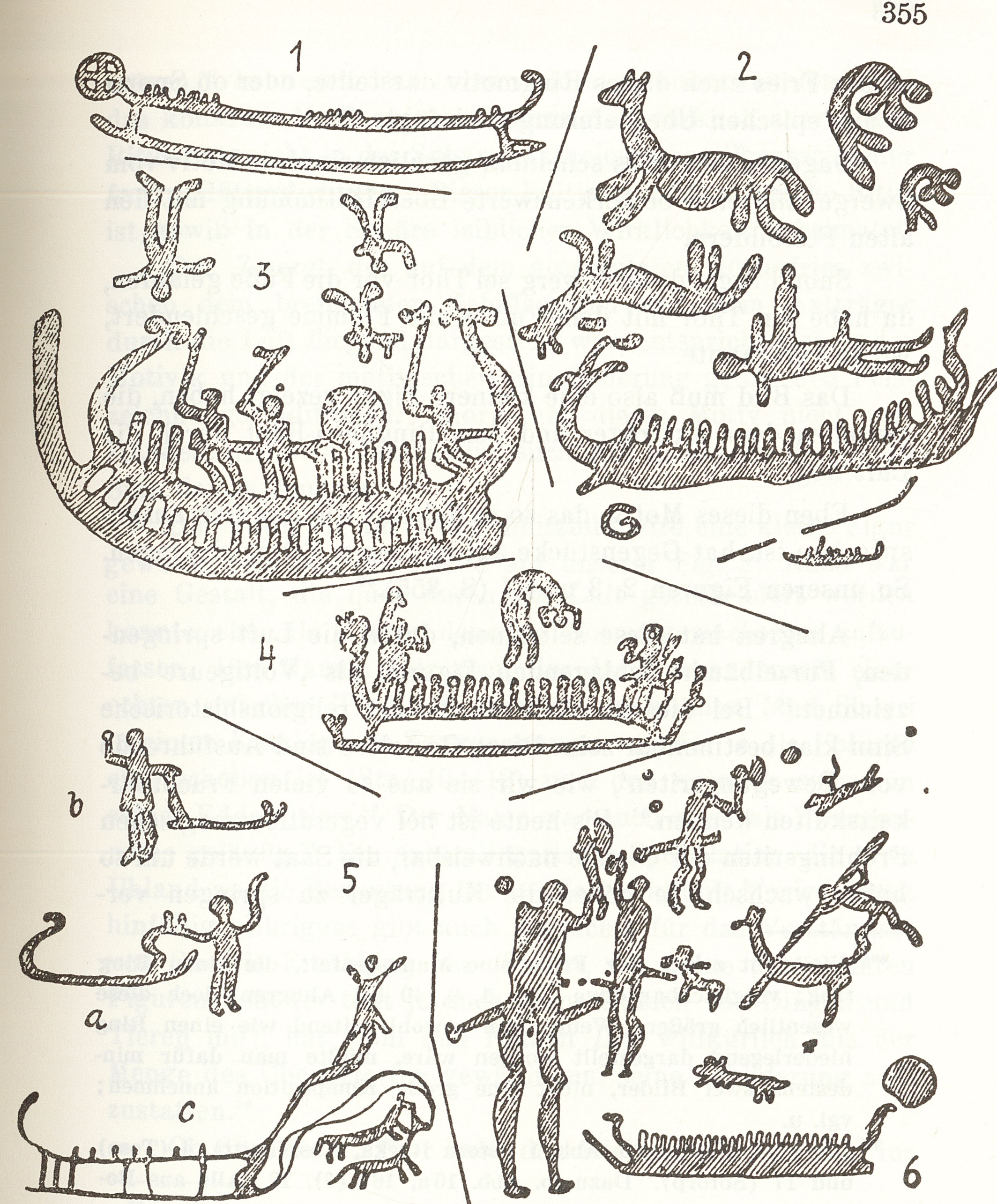
[46] a. a. O., S. 15, Anm. 2.

daß dieser Name einen Ring ‚zum Anbinden der Taue' bezeichnen sollte. Sondern das Schiff des Frühlings- und Lichtgottes trug wohl einen Sonnen-Ring, ein Sonnen-Rad am Steven — so wie wir auf einer ganzen langen Reihe von Felszeichnungsbooten und schon auf ihren ägyptischen Gegenstücken Sonnenräder und Sonnenscheiben angebracht sehen. Oscar Almgren hat zu diesem Motiv Vergleichsmaterial aus drei Jahrtausenden beigebracht, an Schiffswagen von Altägypten bis zur Gegenwart.[47] Eine dieser vielen Felszeichnungen gibt Fig. 1, S. 355 wieder; auch das Kultschiff auf Fig. 3 trägt eine Sonnenscheibe, und vielleicht gehört auch die Kreisfigur auf Fig. 6 zum Steven des Schiffes.[48] Balders Schiff ‚*Hringhorni*' paßt also zum Typus der nordischen Kultboote und Sonnenwagenschiffe. Auf einem solchen wurde nach Snorris Quelle wohl auch Balder verbrannt — der lichte Gott, auf dessen Wiedergeburt oder Wiederkehr die Mythen hoffen. Ist es ein Zufall, daß man ihn durch Feuer verzehren ließ?

Ob etwa auch der goldene Ring *Draupir*, den Odin ihm auf den Scheiterhaufen legte und der stets seinesgleichen hervorbrachte, ein Sonnensymbol, gleichsam ein Sinnbild des *Sol invictus* war, stehe dahin. Übrigens läßt sich bezweifeln,

[47] a. a. O., Vignette auf S. 1, dazu Abb. 2a, 2b (offenbar ein wirklicher ‚Ring', am Ende des Schiffs; und sicher nicht zum Befestigen von Tauen), 3, 4, 5, 6a, 6b, 11b, 20b, 22b, 29, 31, 32a, 38 (deutlicher Ring), 52 (60?), 70, 73, 74, 80 (?), 92, 93, 105, 159, 160; dazu S. 4ff., 20ff.

[48] Unsere Fig. 1 nach Almgren, S. 1 (Kville, s. ib. S. 7), Fig. 5 nach Almgren, Abb. 4 (Tose), Fig. 6 nach Almgren, Abb. 80 (Fossum; Ausschnitt): alle aus Bohuslän. Dazu Bilder aus Norwegen (Østfold, dem an Bohuslän anschließenden Küstengebiet) nach G. Gjessing, Østfolds jordbruksristninger (= Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Ser. B, Bd. XXXVII), Oslo 1939, Pl. V (Solberg [!]), auch XIX, XXVII; aus Westnorwegen u. a. Åmøj IX, 6, s. E. und P. Fett, Sydvestnorske Helleristninger, 1941, S. 59f. und Pl. 26; in Rudlo, ib. Pl. 30, eine ‚Ringscheibe' am Steven des Schiffs, ib. S. 66. Stark schematisiert auch in Gjerpen, Telemarken, s. S. Marstrander, Viking V, S. 33.



Nordische Felszeichnungen
(nach Almgren)

1. Kville, Bohuslän. 2. Stora Backa, Bohuslän (Ausschnitt). 3. Tose, Bohuslän. 4. Sotorp, Bohuslän. 5. a) Backa, Bohuslän; b) Skebbervall, Bohuslän; c) Ekenberg, Östergötland. 6. Fossum, Bohuslän (Ausschnitt).

ob der Fries auch dieses Ringmotiv darstellte, oder ob Snorri es aus epischen Überlieferungen einfügte.[48a]

Dagegen zeigt das scheinbar gänzlich sinnlose Motiv vom Zwerge *Litr* eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit den alten Felsbildern.

Snorri sagt, dieser Zwerg sei Thor vor die Füße gelaufen, da habe ihn Thor mit dem Fuß in die Flamme geschleudert, wo er verbrannte.

Das Bild muß also eine kleinere Figur gezeigt haben, die zwischen dem Axtträger und dem Ringhorn-Boot durch die Luft flog.

Eben dieses Motiv, das so auffallend wie deutlich ausgesprochen ist, hat Gegenstücke auf mehreren Felszeichnungen. So unseren Figuren 2, 3 und 4 (S. 355).[49]

Almgren hat diese seltsamen, durch die Luft springenden, Purzelbäume schlagenden Figuren als ‚Voltigeure' bezeichnet.[50] Bei diesem Motiv dürfte der religionshistorische Sinn klar bestimmbar sein: Diese Gestalten sind Ausführende von ‚Bewegungsriten', wie wir sie aus so vielen Fruchtbarkeitskulten kennen.[51] Bis heute ist bei vegetationsmagischen Frühlingsriten der Glaube nachweisbar, die Saat werde um so höher wachsen, je höher die Kultträger zu springen vermögen.[52] In diesem Fall ist es wohl auch unbezweifelbar, daß das konkrete Motiv seinen Ursprung im wirklich ausgeübten Ritus hat, nicht in der Sphäre mythologischer Phantasie oder freier ‚Götterdichtung'. Dieser kultische oder magische Ritus ist gewiß in der Sphäre leiblicher Wirklichkeit beheimatet.

[48a] Vielleicht zeigte der Fries eine Mannsgestalt, die einen Ring trug; vergleichbar etwa Abb. 1, 9, 49 bei Almgren, doch diese wesentlich größer. Wenn Odin sowohl reitend wie einen Ring niederlegend dargestellt worden wäre, müßte man dafür mindestens zwei Bilder, nicht éine große Komposition annehmen; vgl. u.

[49] Diese nach Almgren, Abb. 1 (Stora Backa, Ausschnitt), 4 (Tose) und 17 (Sotorp). Dazu ib. Abb. 16a, 16b (?), 18. Alle aus Bohuslän.

[50] S. 15 ff. Dazu S. 69 ff. mit Abb. 36, auch 77, vielleicht 16b. Eine Variante des ‚Voltigeurs' (ebenfalls in Verbindung mit dem Schiff) aus Südschweden (Simris Nr. 27) bei Althin, a. a. O., II, Tafel 22. Damit vielleicht verwandt die Figur bei Almgren, Abb. 82, vgl. aber o. Anm. 22.

[51] Ihr Prinzip mag in der Überzeugung liegen: Leben weckt Leben, Kraftentfaltung weckt Kraft.

Der ‚Zwerg', der auf dem geschnitzten Götterfries zwischen dem brennenden Schiffswagen und dem Axtträger durch die Luft fliegend dargestellt war, entspricht also in der Motivik und der motivischen Eingliederung genau den Felszeichnungstraditionen. Snorri hat dieses Motiv nicht verstanden, und sein Deutungsversuch gibt in seinem Mangel an Sinn davon Zeugnis.

Der Voltigeur auf dem Schnitzbild wird eine kleine Figur gewesen sein wie die rechte auf unserer Fig. 2. Auch war eine Gestalt, die quer durch die Luft geschleudert werden konnte, eher als ‚Zwerg' denn als Normalgewachsener aufzufassen. Den Namen *Litr* aber, der das Vorhandensein einer echten epischen Tradition vortäuschen könnte, fand Snorri in einem Katalog von Zwergennamen vor, der in die *Vǫluspá* eingeschoben ist (Str. 10—12) und den er auch selber in seiner Edda zitiert.[53] Der Name war auch sonst als Zwergenname geläufig.[54] Die naturallegorische Spekulation, die etwa Uhland an die Bedeutung *litr* = ‚Farbe' knüpft,[55] wird damit hinfällig. Übrigens gibt auch sie nichts für das Verständnis von Snorris Erzählung her. Snorri, der keine unbenannten Figuren liebt (er teilt ja auch gerne Namen von Dingen und Tieren mit), hat wohl den Namen *Litr* willkürlich aus der Menge des Überlieferten gewählt, um seine Schilderung auszustatten.[56]

Ob das Motiv, Thor habe den Kleinen mit dem Fuß ins

[52] s. etwa V. Waschnitius, Perht, Holda und verwandte Gestalten, Wiener Sitz.-Ber., phil.-hist. Kl. 174, 2 (1913 f.) S. 159 ff.

[53] SnE I, 64—66.

[54] s. Gering-Sijmons, Kommentar I, S. 15 zu Vsp. 12, 2.

[55] Schriften zur Gesch. d. Sage und Dichtung VI, S. 88.

[56] Vgl. o. zu *Hyrrokkin*. Weniger wahrscheinlich ist mir, daß eine für diese Stelle nicht erhaltene Beschreibung der *Húsdrápa* das Wort *Litr* (etwa in einer Umschreibung?) enthalten hätte.

Feuer gestoßen (was weder begründet noch rühmlich ist), etwa durch eine jener sehr auffallenden, primär wohl tänzerischen Beinstellungen veranlaßt sei, die verschiedene alte Kultbildgestalten — auch Axtträger! — zeigen,[57] bleibe offen.

Einer Interpretation hingegen bedarf Snorris Erzählung, daß vier Berserker das Reittier der Riesin nicht anders halten konnten, als indem sie es zu Boden warfen. Es wird nicht gesagt, was weiter mit ihm geschah.

Die zugehörige Stelle der *Húsdrápa* ist uns erhalten[58]:

Fvll œflvg let fialla
fram hafsleipni þramma
hildr en hropz of gilldar
hialmœldvm mar feldv.[59]

Der erste Teil macht wenig Schwierigkeit. Finnur Jónsson[60] verbindet: *Fullǫflug fjalla Hildr lét haf-Sleipni þramma*

[57] s. Almgren, Abb. 8, dazu 13c, 15, 16a, 16b, 80, 88 (‚Schuhplattler', dazu die Waffentänzerfigur auf dem längeren Goldhorn von Gallehus, 5. Ring). Auch die Axtträger auf dem Sonnenschiff von Tose (Fig. 3, Almgren, Abb. 4) scheinen zu tanzen. Wenn der Axtträger auf dem Fries eine tänzerische Bewegung ausführte, so war mit dieser Figur schwerlich ‚Thor' gemeint.

[58] Str. 11, s. Skjald I, A, S. 138 (dazu B, S. 129f.). Dazu Mogk, PBB 7, 327f.

[59] dazu Finnur Jónssons Apparat, a. a. O., A, S. 138: 1 *|œflvg: avflvgr* U. *fialla: falla* U. 2—4 mgl. (fehlt) 1e*β*. 2 *fram: framm* W, U. *þramma: hramma* U. 3 *en:* ul. (ausgelassen) T. *hropz: hofz* W.; *hoptz* U. *of: vm* U. *gilldar: gylldir* 748. 4 *hialmœldvm: hialmeldom* T. *hialmœlldar* 748; *hialms elld þa er* U. — Dazu SnE, Ausg. 1931, S. 152, Apparat zur Str. 242; dort zu V. 4 (17b): *hialmelda: hialm selld þa er* U; *-elldom* skr. T; *ǫlldum* skr. RW; *œlldar* skr. A. [= 748]. Die Lesart in U: *Fvll avlvgr let falla* ist offensichtlich durch Str. 6 hervorgerufen (SnE I, 258; Ausg. 1931: S. 96, Z. 19f.; Skjald. I, A, S. 137): *Fvllœlvgr* (von Thor!) *let fellir fiallgaʀtz hnefa skialla.* Diese Ähnlichkeit kann kaum Zufall sein. (Außer dem Anfang auch *fellir ~ fjalla, Fjallgaut ~ Hildr fjalla*). Hat Ulf sich hier selber kopiert? Eher ein Nachahmer. Dann ist wohl die konventionellere Halbstrophe 6, 1—4 sekundär.

[60] Ausg. B, I, S. 129f. Vgl. Mogk, a. a. O., S. 328.

fram, ‚Die sehr starke Riesin stieß das Schiff hinaus' (Den meget stærke jættekvinde stødte skibet ud) — was allerdings ein Hinausstoßen ins Meer suggeriert, während *lét þramma framm* nur besagt: ‚Sie ließ das Schiff vorwärts gehen', vgl. o.[61]

Dunkler erscheint der zweite Satz. Finnur Jónsson ändert den Dativ *hialmœldvm* (RW, *hialmeldom* T) in *hialmelda* und liest: *en Hropts of gildar hjalmelda mar feldu*, ‚aber Odins Krieger warfen (ihr) Roß zur Erde',[62] wobei er *hjalmelda gildar* als ‚Krieger' faßt.

Hjalmeldr ‚Helmfeuer' als Kenning für ‚Schwert' ist durch Snorri gesichert.[63] Ich möchte, unter Wahrung des in RWT überlieferten Dativs (UA ist offenbar verderbt[63a]), das Wort nicht zu *gildar* stellen. Wenn Snorri in der Edda die Stelle wiedergibt: *en Oþinn kallaþi til berserki iiii. at gœta hestzins, ok fengu þeir eigi haldit, nema þeir feldi hann,*[64] so ist *berserkir* eher die Wiedergabe von *Hropts gildar*, ‚die Gildegenossen *Hropts*', d. i. Odins. Auf einem Runenstein in Sigtuna sind im 10. Jh. **frisa kiltar** bezeugt, ‚Gildegenossen der Friesen',[65] und Snorri kann die Berserker, die er anders-

[61] Die Übersetzung von F. Kauffmann, Balder, 1902, S. 33, durch: ‚ließ ... vorwärts brausen' ist unbegründet.

[62] I, B, S. 130: ‚men Odins krigere kastede (hendes) hest til jorden.' Ähnlich Kauffmann, a. a. O., S. 33: ‚aber die Schwertwölfe [?] ... des Hroptr schlugen ihr Reittier nieder.'

[63] SnE I, 428; daneben synonym *Óðins eldr, brynju eldr*, ib., vgl. R. Meissner, Die Kenningar der Skalden, S. 150.

[63a] Die Hss. U und A [= 748 I] gehören nahe zusammen, s. Finnur Jónsson, SnE, Ausg. 1931, S. XXXVIII. Ihre gemeinsame Vorstufe (z nach F. J., a. a. O.) schrieb wohl **hialmelldar*, das U als unverständlich änderte. Die Verschreibung *elldar* in z kann durch das folgende *mar* hervorgerufen sein. Ein Nominativ *-eldar* ist nach *gildar* unmöglich. Der Dativ in TRW muß nach Finnur Jónssons eigenem Stemma (a. a. O.) auf x zurückgehen (*ǫldum* in RW auf y^2, während *elldom* T mit *e-* schon durch Snorris Textzusammenhang gesichert ist).

[64] I, 176.

[65] s. O. von Friesen in Upplands Fornminnesförenings Tidskrift VI, 1, 1910, H. 26, S. 11f. Dazu Wessén in Sveriges Runinskrifter VII, II, 2, S. 138ff.

wo als ‚Odins Männer' bezeichnet und sie recht eingehend als solche charakterisiert,[66] auch als Odins ‚Gildegenossen' verstanden haben, besonders wenn Berserkerverbände gildeähnlich organisiert waren und Odin als ihren ‚Patron' ansahen.[67]

Die Worte *mar feldu* deutet Finnur Jónsson: sie warfen (ihr, d. i.: der Riesin) Roß zur Erde. Und so hatte schon Snorri die Strophe Ulfs aufgefaßt. Ich zweifle, ob mit Recht. Denn so häufig Wolf-Kenninger wie ‚Roß der Riesin', ‚Pferd der Walküre' usw. sind,[68] so würde man, wenn in solchem Sinn *mar* hier einen Wolf bezeichnen sollte, einen zweigliedrigen Ausdruck erwarten. Da hier aber wirklich von einer Riesin die Rede war, wäre *mar* für ‚Wolf' keine richtige Kenning.

Sollte nicht Snorri die Halbstrophe mißverstanden haben? Das ‚Niederwerfen' des Wolfes hat keinen epischen Sinn. Da in der Schilderung (später) gesagt wird, daß Balders Roß mit ihm verbrannt wurde — gezäumt, wie es zum Totenritt geziemte[69] —, so glaube ich, daß auch in unserer Strophe *mar* das Pferd des Gottes bezeichnete, das durch jene Krieger ‚gefällt', d. h. mit Schwertern getötet wurde: *hjalmeldom* ist dann instrumentaler Dativ. Snorri, der, durch jene Wolfs-Kenningar wie ‚Pferd der Riesin' verführt, *mar* auf die *fjalla Hildr* bezog, kam durch diesen Irrtum dazu, sein ‚Roß der Riesin' nach der — ganz konventionellen[70] — Art mit Schlangen gezäumt zu schildern, was nicht in den (erhaltenen) Strophen Ulfs steht. Ich lese also: ‚Aber Odins Gildegenossen fällten mit den Schwertern das Roß.'

Das Relief wird gezeigt haben, wie Balders Roß am Scheiterhaufen seines Herrn getötet wurde, ähnlich wie das Kultbild von Fossum, von dem unsere Fig. 6 einen Ausschnitt

---

[66] Ynglingasaga, cap. 6.

[67] s. Verf., Der Runenstein von Rök und die germ. Individualweihe, S. 321 ff. (im Druck).

[68] Schon auf dem Rökstein, s. a. a. O., S. 296; Liestøl, Folkminnen och folktankar 24, S. 88 ff. Dazu Meißner, a. a. O., S. 124 f.

[69] *með ǫllu reiði*, SnE I, 178. Vgl. u. Anm. 82.

[70] s. o. Anm. 68.

gibt,[71] die Tötung eines Tieres zeigt. Auch das auf dem Rücken liegende Tier auf dem Bild von Stora Backa (Ausschnitt in Fig. 2),[72] neben der liegenden Mannsgestalt und den ‚Voltigeuren', wird ein getötetes Opfertier bezeichnen. Die starke Stilisierung von Tierbildern, wie wir sie von Runensteinen und altnordischen Schnitzereien kennen, erlaubte wohl keine visuelle Entscheidung, ob ein Roß oder ein Wolf gemeint war. (Vgl. etwa die dän. Hunnestad-Steine!)

Man könnte zweifeln, ob Snorri, als er die *Húsdrápa* paraphrasierte, das Originalbild vor Augen hatte.

Der Wortlaut der *Laxdœlasaga* entscheidet nicht, ob die Halle zur Zeit ihrer Niederschrift (zwischen 1230 und 1260[73]) noch stand. Aber Snorri wird sie gekannt haben:

Seine Eltern lebten am Hvammsfjord, und der Hof Hjarðarholt war längere Zeit im Besitz von Snorris Bruder Sighvat.[74]

Snorris Schilderung aber enthält nicht bloß, wenn wir richtig deuten, Irrtümer, die nur visueller Herkunft sein können, sondern auch konkrete Details, die über die *Húsdrápa* hinausgehen.

Dazu wird die Vierzahl der Berserker gehören, die nach Snorri das Tier ‚fällten'. Die erhaltene 11. Strophe der *Húsdrápa* enthält diese Zahl nicht, und es scheint fast ausgeschlossen, daß dies Gedicht an anderer Stelle darauf zurückgekommen wäre, da dies Nebenmotiv schwerlich wieder erwähnt wurde.

---

[71] Das ganze Bild bei Almgren, S. 122, Abb. 80; gegen die Deutung des Gesamtbildes als Jagdszene sprechen u. a. die zwei oder drei Tänzer, der Sonnenradträger, die Kultboote (mit Sonnenscheibe?) und vielleicht die Tiertötung ‚zu gesamter Hand' durch zwei Männer, die wohl eher auf ein Opfer als auf eine Jagd deutet. — Übrigens kann auch Snorri (I, 176; ang. Ausg.: S. 65, Z. 19) mit *fella* ein Töten, nicht bloß ein ‚Niederwerfen', gemeint haben.

[72] Das Gesamtbild, als Abb. 1 bei Almgren, S. 3, weist sich schon durch die Sonnenradträger klar als Kultszene aus.

[73] s. Einar Ól. Sveinsson, Íslenzk Fornrit V, S. XXV. Nach Finnur Jónsson, Lit. Hist.[2] II, S. 443, vor 1240.

[74] vgl. Sturlungasaga, ed. Kålund, I, 1906, S. 48, 238, 241, 275, 551 u. ö.

Daß Snorri die *Hropts gildar* als *berserkir* wiedergibt, könnte auf dem Gedicht allein beruhen. Doch sachlich fügt es sich völlig in die Motivik der Schiffswagenumzüge, daß daran Männer in Tiermasken beteiligt waren.[75] Das war auch ein so auffallender Zug, daß Snorri ihn lang im Gedächtnis behalten konnte (selbst wenn er das Originalbild während der Ausarbeitung seiner Beschreibung nicht nochmals besichtigen konnte). Ähnliches gilt auch von den mitziehenden ‚Reifthursen und Bergriesen' (*mikit folk hrimþursa, ok bergrisar*). Es könnte überraschen, daß auch sie an Balders Bestattung teilnehmen, denn sie waren den Göttern feind. Im Ritual der wirklichen Schiffswagenumzüge aber waren die Wilden Männer bei uns so wichtige Gestalten wie in den Aufzügen des Dionysos die Wildnisgeister, die Satyrn und Silene. —

Nach Snorris Darstellung könnte man für Olafs Hallenfries mindestens zwei getrennte Szenenbilder von Balders Bestattung annehmen: Erstens das Rollenschiff, von der Riesengestalt am Steven gezogen, daneben die Fällung des Reittiers, der Mann mit dem hochgeschwungenen Hammer (oder Beil), die Flammen, die unter dem Schiff emporzüngeln. Und dann zweitens dasselbe Schiff im Wasser, d. h. am Ufer, und (über ein Brett?[76]) zu ihm ‚hinausgetragen', Balders Leiche; ein Scheiterhaufen auf dem Schiff; neben Balders Leiche seine Gattin, erst ihn bejammernd, dann als Leiche zu ihm emporgehoben. Dann sein Roß hinübergeführt. Daneben (am Strande stehend?) Thor, mit dem Hammer den Scheiterhaufen weihend — während der Zwerg vom Lande aufs Schiff hinaus durch die Luft flöge. Das würde, wenn alle nacheinander erzählten Momente getrennt dargestellt gewesen wären, eine Mehrzahl von getrennten Bildern voraussetzen.

[75] Träger von Tiermasken auf Felsbildern sehr häufig und ritualhistorisch durchaus begreiflich; s. z. B. Almgren, a. a. O., Abb. 7, 13c, 38, 45a, 80 (vgl. o. Anm. 71), 117 (Kivik). Tierohren (Hörner?) und also Masken wohl bei den Lurenbläsern, Abb. 7, 38 u. ö. Dazu die vielen Gestalten mit ‚Tierschwänzen', s. Almgren, S. 346, wozu A. W. Persson, Fornvännen 1930, S. 1ff. und nun F. Herrmann, Jb. d. Museums für Länder- und Völkerkunde, Lindenmuseum, Stuttgart, 1951, S. 102ff., überzeugende Belege beigebracht haben. Vgl. auch Althin, a. a. O., I, S. 49ff. Noch im Mittelalter und in der Neuzeit wird der Schiffswagen von wilden Gestalten, in Felle vermummt, auch in Reisig gehüllt (‚Wilden Männern') begleitet, so beim Nürnberger Schembartlauf.

[76] s. o. Anm. 38.

Ich glaube eher, daß die ganze Szene, die Snorri erzählend in mehrere Bilder zerdehnt, auf dem Relief zu einer einzigen Komposition vereinigt war:[77]

Ein Schiff auf Rädern (d. h. mit Kreisen darunter),[78] von einer großen menschlichen Gestalt am Steven vorwärts gezogen. Auf dem Schiff Balders Leiche, daneben seine Gattin, ihn bejammernd, wie es, nach Almgrens Deutung, die Felszeichnungen von Hvitlycke, vielleicht auch Tuvene und Stora Backa, darstellen.[79] Unter dem Schiff schon die Flammen, die es verzehren werden.[80] Daneben (nahe der das Schiff ziehenden Gestalt) ein Mann mit hochgeschwungenem Beil, den Scheiterhaufen weihend (scheinbar die ziehende Riesin bedrohend).[81] Über dem Schiff ein ‚Voltigeur', der vermeintliche *Litr*. Neben dem Schiff die Tötung von Balders Roß,

[77] so daß also z. B. Thor nicht zweimal vorkäme, 1. den Hammer über der Riesin erhebend, 2. ihn über dem Scheiterhaufen zur Weihe hebend. (Wohl aber könnten, wie auf Felszeichnungen, zwei Axtträger abgebildet gewesen sein, die dann Snorri zweimal als Thor gedeutet hätte.)

[78] s. o. Anm. 44.

[79] s. Almgren, Abb. 75, 75a, 81 und 1, dazu die Interpretation ib., S. 120ff. Über der liegenden phallischen Mannsfigur von Stora Backa (s. unsere Fig. 2), die doch wohl einen Toten darstellen soll, eine aufgerichtete Menschengestalt. Auch hier eine Trauernde?

[80] Nach Snorris Darstellung wären die Flammen, die unter dem Rollenschiff hervorschlugen, wieder erloschen, ehe dann auf dem Schiff der Scheiterhaufen entzündet worden wäre (in dem dann auch *Litr* verbrannte).

[81] Dieses — offenbar visuelle — Mißverständnis scheint mir besonders dafür zu sprechen, daß Snorri (der dies kaum von Ulf übernommen hat) das Bild in Olafs Halle selbst gesehen hat.

das ihn in den Tod begleiten sollte.[82] Dazu eine Anzahl von Wagen, wie wir sie auf den Felsbildkompositionen so häufig als typisch sehen,[83] daneben auch Reiter.[84] Nach der *Húsdrápa* ‚reitet‘ Frey auf seinem Eber, auch Odin reitet, von Walküren und Raben gefolgt, ebenso Heimdall.[85] Nach Snorri fährt Frey in einem Wagen wie Freyja. Das mag, auch bei Frey, das Ursprünglichere sein.[86]

Aber das waren in diesem Zusammenhang nur Nebenfiguren. Das Zentralmotiv war Balders Bestattung und die dabei bezeugten Einzelheiten konnten wir fast durchwegs auf den kultischen Felsbildern nachweisen, und zwar nicht als okkasionell, sondern als typisch, also als mehrfach oder vielfach belegt, z. T. mit Parallelzeugnissen bis nach Ägypten.

Damit aber sind wir vor eine schwere chronologische Frage gestellt:

Die mythologischen Bilder in Olaf Pfaus Halle wurden um 980 n. Chr. geschnitzt.[87] Die kontinentalskandinavischen Felsbilder aber pflegt man in die Bronzezeit zu datieren — nach der jüngsten Sonderuntersuchung[88] in die Zeit von

---

[82] Balder r e i t e t nach Hel nach SnE I, 178. Für den Schnitzer war es übrigens dankbarer, die Erstechung des Rosses darzustellen (vgl. unsere Fig. 6), als das ‚Hinausführen‘ des Pferdes über ein Brett. (Vgl. o. Anm. 71.)

[83] s. etwa Almgren, Abb. 60 ff., besonders 64 f., u. ö. Dazu Althin, a. a. O. II, Tafel 1, 8, 10, 11, 40 f. (?), 70 ff.

[84] s. Almgren, Abb. 78, auch 9; Althin II, Tafel 60 u. ö.

[85] Str. 7—10.

[86] Der Ausdruck *ríðr á bǫrg* (Str. 7) ist zweideutig und kann ‚Reiten‘ oder (wiewohl seltener, s. Lex. poet.^{2}, S. 468) auch ‚Fahren‘ bedeuten. Über Frey im Kultwagen s. Flateyjarbók I 337 ff.; dazu de Vries, Rel.-gesch. II, S. 267 f. Freyja auf einem Eber reitend in Hyndluljóð 5, 7, 45; wohl auch in Kultumzügen symbolisiert, vgl. Verf. a. a. O., S. 137 ff., Anm. 198. Freyjas Katzengespann (s. Neckel, a. a. O., S. 51, Anm. 1) nicht in Ulfs erhaltenen Strophen.

[87] Zur Datierung vgl. Finnur Jónsson, Lit. Hist.^{2}, I, S. 504: um 985; Kålund, Laxdœlasaga (ASB IV), S. LV: um 975.

[88] s. Althin, a. a. O., 1945, I, bes. S. 235 ff. Vgl. Almgren, a. a. O., S. 280. Über den Stand der Forschung s. Althin, a. a. O., S. 30—40.

der 2. Hälfte der II. [Monteliusschen] Periode bis zur VI. Periode.

Wenn also zwischen dem Holzbild und diesen Felsbildern ein historischer Zusammenhang angenommen werden soll, so gälte es, eine zeitliche Kluft von vielleicht anderthalb Jahrtausenden zu überbrücken.

Falls man die Übereinstimmung der besprochenen Motive nicht als reinen Zufall ansprechen will, so ergeben sich folgende Möglichkeiten eines Zusammenhanges:

1. Entweder bestand keine kunsthistorische Kontinuität, sondern allein eine ritualhistorische: Die Brauchtumsformen, die nach Almgrens überzeugender Deutung auf den Felsbildern wiedergegeben sind, bestanden weiter, während die Sitte, sie bildlich festzuhalten, verschwunden wäre. Der Holzkünstler, der Olafs Halle schmückte, oder schon frühere Kunstgenossen von ihm, hätten, unabhängig von den Felszeichnungen, gerade diejenigen Brauchtumsformen in Holz aufs neue darzustellen begonnen, die, weit früher, die Felszeichner darzustellen pflegten.

2. Oder es bestand auch ein kunsthistorischer Zusammenhang: Die Holzbildnerei setzte die Sitte der Felsbildritzungen fort und übernahm dabei deren — z. T. sehr konventionellen und in einigem schon in Altägypten standardisierten! — religiösen und kultischen Motive.

Dabei konnte jene Kluft von scheinbar vielen Jahrhunderten entweder dadurch überbrückt sein, daß die Felszeichnungssitte länger fortbestanden hätte, als man bislang annimmt, oder dadurch, daß die Sitte des bildlichen Festhaltens jener Kultakte schon lange vor der Wikingerzeit aus der Steintechnik in die Holztechnik übergegangen wäre.[89]

3. Eine dritte denkbare Möglichkeit ist wenig wahrscheinlich, daß nämlich die Felszeichnungen, nachdem der Brauch, solche anzufertigen, bereits abgestorben gewesen wäre, späteren Beschauern den Anreiz gaben, ihre Motivik in Holz nachzuahmen. Das ist deswegen unwahrscheinlich,

---

[89] Über den Zeitpunkt s. u.

weil der Ausschmücker von Olafs Halle (oder ein Vorgänger) in diesem Fall aus den alten Felsbildern entnommen haben müßte, die liegende Gestalt sei ‚Balder' oder doch ein getöteter Fruchtbarkeitsgott. Das würde voraussetzen, daß diesem Künstler und Altertumsfreund die richtige Interpretation der stummen — nämlich damals schon ‚verstummten', unbegreiflich gewordenen — Felsbilder geglückt wäre, daß er also sozusagen die Almgrensche Entdeckung vorweggenommen hätte. Will man das nicht glauben, sondern nimmt an, daß die betreffenden ‚dramatischen' Kultbräuche damals noch lebendig waren, so mündet diese Erklärung in die erste der oben erwogenen ein.[90]

Die zweite genannte Möglichkeit, die Annahme einer kontinuierlichen Kunsttradition mit Übergang von der Steintechnik zur Holztechnik, setzt (so wie die erste, nur nicht die dritte) voraus, daß die entsprechende religiöse Tradition, ein Kult mit Schiffsumzug, Springern usw., fortlebte: ohne das wäre der Impuls zu den Schnitzereien nur ein ästhetischer gewesen. Dann aber wäre das jahrhundertelange Verharren in jenem engen, geradezu starren Motivkreis, der z. T. ja bereits in Ägypten streng traditionell gewesen war, kaum verständlich, während Almgrens religiöse Begründung, man habe durch das bildnerische Festhalten die Heilswirkung jener Kulthandlungen ‚festzuhalten und zu verlängern' gestrebt,[91] höchst einleuchtend erscheint. Beim Absterben jener Kulte wäre auch der religiöse Impuls, gerade diese Motive immer wieder neu in Bildern festzuhalten, doch wohl fortgefallen. Soll man denken, daß statt dessen rein ästhetische

[90] Noch etwas anders läge es, wenn man zwar keine Felszeichnungen mehr angefertigt, aber die Bedeutung der vorhandenen noch gekannt hätte. (Was bei kontinuierlicher Bevölkerung und besonders beim Fortbestehen der Kultaufzüge wohl denkbar wäre.) Dann aber hätte der Neubeleber des Abbildungsbrauches — entweder Olafs Zeitgenosse oder ein Vorgänger — die alten Felsbilder sozusagen studieren müssen, um die dort an verschiedenen Stellen erscheinenden Motive zu sammeln, die dann auf dem Balderfries in Island vereinigt sind.

[91] s. Almgren, S. 144ff.

Beweggründe weiterwirkten? Dann wäre das Verharren just bei diesen, seit Jahrtausenden hergebrachten Motiven (die noch dazu teilweise so sinnlos schienen!) das Zeugnis für einen großen Mangel an künstlerischer Erfindungsgabe.[92] Übrigens müßte in diesem Fall ein ganz besonders fester ikonographischer Traditionalismus vorausgesetzt werden. Was hätte diesen tragen sollen, wenn nicht religiöse Impulse? Und für eine bloß noch magische Sigelschrift ohne Rückhalt in wirklichen Aufzügen scheint dieser Motivkomplex doch wohl zu reich an realistischen Einzelheiten.

Da jedoch die betreffenden Kultmotive, die den Schiffswagenumzug z. T. schon in Altägypten umgaben, in vielen Teilen Europas bis in unser Jahrhundert fortleben,[93] so dürfen wir dies — wenngleich in Skandinavien ihre Ausmerzung später besonders weit fortgeschritten ist[94] — auch für den Norden der Wikingerzeit annehmen (wofür ich an anderer Stelle weitere Zeugnisse religions- und literarhistorischer Art vorlegen zu können hoffe).[95]

Die eben aufgeworfene kunsthistorische Frage reduziert sich also auf diese: Hat der wikingzeitliche Schnitzer der Balderszenen kultdramatische Vorgänge unmittelbar abgebildet oder hat er auch aus einer bildnerischen Tradition skandinavischer Kunstübung geschöpft?[96]

[92] Gegen die mögliche Deutung einer nur mehr traditionalistisch festgehaltenen, aber sinnentleerten oder zum bloßen Spiel gewordenen Brauchtumsübung spricht der hohe, feierliche Ton der *Húsdrápa*, so etwa Str. 9: Walküren und Raben folgen Odin zum Blut ‚des heiligen Leichnams' (*sylgs heilags tafns*), d. i. Balders, s. Skjald I, B, S. 129. Anders E. A. Kock, Notationes Norroenae, § 1891 (Lunds Universitets Årsskrift, 1943): *sylgr heilags tafns*, ‚Verzehrer heiliger Speise': Kenning für ‚Feuer'. Aber auch dieser Ausdruck würde der Feierlichkeit der heiligen Handlung entsprechen.

[93] s. Almgren, passim.

[94] s. aber ib., S. 340ff.

[95] In einer Arbeit über die kosmologische Bedeutung des Balderkultes.

[96] Daß er sich allein auf eine Bildtradition gestützt hätte, ohne Kenntnis noch bestehender Kultaufzüge, ist minder wahrschein-

Denn ausgeschlossen scheint mir hier der Rekurs auf eine freie mythologische Erfindung des Künstlers — dazu sind die Übereinstimmungen mit den Felszeichnungsmotiven zu zahlreich, und vor allem: sie gehen zu sehr ins Detail.

Für eine kunsthistorische Kontinuität dürfte das Folgende sprechen:

Der Erbauer der Halle, Olaf Pfau, hatte lebhafte Beziehungen zum skandinavischen Kontinent. Er reiste, wie auch seine Verwandten, besonders sein Vater, wiederholt nach Norwegen, auch in die Oslobucht.[97] Zwischen Oslo und der Mündung der Götaelf[98] aber liegt das Hauptgebiet der kultischen Felszeichnungen, die die hier in Rede stehenden Motive darstellen.[99]

---

lich. Eine so viele Jahrhunderte allein im Ikonographischen, ohne zugehörigen Kult, fortlebende Tradition würde einen sehr starren künstlerischen Traditionalismus voraussetzen. Dagegen hat Snorri, der erst nach der Abfassung der Gylfaginning nach Norwegen kam (1218—1220; dazu Finnur Jónsson, Lit. Hist.², II, S. 690), einen solchen Umzug offenbar nicht gekannt, als er seine Paraphrase schrieb.

[97] Nach der Laxdœlasaga, cap. 21 f., vor und nach seiner Irlandreise. Man kann an der Zuverlässigkeit der Einzelangaben zweifeln (s. übrigens Bj. M. Ólsen, Aarbøger 1908, S. 151 ff.; Meissner, Thule VI, S. 10), aber schwerlich an Olafs nahen Beziehungen zum norwegischen Königshof.

[98] dort, auf Brennö, wohin der norwegische König jedes dritte Jahr zog (vgl. Lax., cap. 12), soll Olafs Vater dessen gefangene Mutter, eine irische Königstochter, erworben haben (ib.). Bohuslän gehörte bis 1658 zu Norwegen.

[99] Althin hat a. a. O., S. 15 ff., den wichtigen Hinweis gegeben, daß auch die vegetationskultischen Felszeichnungen Skandinaviens in mehrere, relativ scharf umgrenzte ‚Zonen' zerfallen, deren Motivik wesentlich verschiedenartig ist. Er zählt neun solche. Die von ihm als IV. bezeichnete, vor allem Bohuslän und Østfold umfassend (weiteres ib. S. 21), enthält die meisten von den Bildern, die wir hier mit Olafs Hallenfries vergleichen konnten (nämlich Almgrens Vignette S. 1 und Abb. 1, 2 a, 2 b, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 38, 41 a, 41 b, 45, 53, 54, (55), 60, 61 c, 62, 65, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 87, 88, 92, 93. Dagegen gehören von den hier angezogenen Felsbildern nur die folgenden anderen Zonen an: Almgren, Abb. 6 a, 6 b [Norrköping], 11 b [ib.], 13 c [Däne-

Olafs Wunsch, in seiner Festhalle Bilder der alten Glaubenswelt zu sehen — den dann der Skalde Ulf auch dichterisch verewigt hat[100] —, war kaum ein rein ästhetischer. Seine Festhalle wird ein Kultraum, eine religiöse Feierstätte gewesen sein, wie die Gildehallen des alten Norwegen.[101] Wir wissen, daß die vornehmen Isländer vieles und wichtiges an religiöser Ordnung und Ausstattung aus der alten Heimat in die neue mitnahmen, so die geschnitzten Hochsitzsäulen ihrer Häuser, die als orakelspendende Götterbilder geehrt blieben.[102] Den in Olafs Halle angebrachten Götterdarstellungen wurde vielleicht eine ähnliche Wirkungskraft zugeschrieben.[103] Wenn Almgren damit recht hat, daß der

---

mark], 41 c [Norrköping], 45 d [ib]., 64 [Skåne], 86 [Skåne], 89 [ib.], 156 [Uppland], (158 [Gestrikland]), 159 [Västergötland]. Dazu die norw. Bilder nach Anm. 47). Wenn eine künftige vollständige Aufnahme der skandinavischen Felsbilder diese motivische Sonderstellung bestätigt, so wäre das ein wichtiges Argument dafür, daß der Balderkult im Oslofjord blühte, wo auch Ortsnamen auf ihn deuten (s. Magnus Olsen, Arkiv f. nord. filol. 40 [N. F. 36], S. 169 ff.; Ættegård og Helligdom, 1926, S. 241 f., 282 f.). Ebendort aber ist auch die einzige Gegend Norwegens, in der die Mistel vorkommt, vgl. Tubeuf, Monographie der Mistel, S. 111.

[100] Der literarische Typus der *Húsdrápa* hat Gegenstücke nicht nur in nordischen Schildbeschreibungen (seit Bragi), sondern auch in irischen Gedichten, die Häuser beschreiben, s. S. Bugge, Bidrag til den ældste Skaldedigtnings Historie, 1894, S. 76, Anm. 2. Die Anregung zur *Húsdrápa* wird also mit Olafs Kenntnis irischer Bräuche (vgl. Laxdœlasaga, cap. 13 ff., und o. Anm. 98) zusammenhängen, was aber für Art und Inhalt des Balderfrieses keinen irischen Einfluß beweist.

[101] s. Al. Bugge, [Norsk] Hist. Tidsskrift, R. 5, Bd. 4, S. 97 ff., 195 ff.

[102] Ihre religiöse, keineswegs bloß ästhetische Bedeutung geht eindeutig daraus hervor, daß die Neusiedler diese Göttersäulen bei der Annäherung an Island ins Meer warfen und ihr Anslandtreiben als Orakel für die Wahl ihrer Wohnplätze — eine wichtigste Lebensentscheidung — maßgebend sein ließen. Das wird u. a. auch von Olafs Sippe erzählt, s. Lax., cap. 2.

[103] Eine negative Wirkkraft, die Holzbildern zugeschrieben wurde, wird aus Ulfljóts isländischem Gesetz deutlich, welches be-

Grund zur Meißelung der Felszeichnungen der Wunsch war, die Heilswirkung jener Kultakte zu ‚perpetuieren‘,[104] dann gilt ein Ähnliches wohl auch für die mit so außerordentlichem Konservativismus beibehaltenen Motive noch der Schnitzerei in Olafs Festhalle.

Aber gerade weil der Gedanke solcher magischer ‚Perpetuierung‘ so nahe zu liegen scheint, darf es doch als besonders bemerkenswert angesehen werden, daß trotz der enorm weiten räumlichen und zeitlichen Verbreitung von Schiffswagenumzügen und von Riten, die mit Balders Bestattung verwandt sind, gleichwohl der Brauch einer bildlichen Fixierung solcher Vorgänge sich nur an verhältnismäßig sehr wenigen Stellen findet.[105] Diesen Schritt, den vom ‚dramatischen‘ Brauch zum Dauerbild, zu tun, lag also offenbar doch nicht so zwingend nahe.

Für einen Zusammenhang zwischen den vorgeschichtlichen und dem wikingzeitlichen Kultbild spricht ferner das Maß der Besonderheit der Bildmotive. Je sonderbarer diese sind, um so unwahrscheinlicher, daß sie völlig unabhängig voneinander entstanden wären. So häufig etwa Springer im Volksbrauch sind, so wird man doch außerhalb jener Zone von Bohuslän nur selten bildliche Darstellungen wie jene ‚Voltigeure‘ aufweisen können. So scheinen die Übereinstimmungen weit eher auf eine ikonographische Tradition als auf mehrfache Neuschöpfung zu deuten.

Dann aber muß es eine ununterbrochene Tradition skandinavischer abbildender Kunst seit der Bronzezeit gegeben haben.[106]

---

stimmte, daß die Islandfahrer bei der Annäherung an die Insel die Drachenköpfe ihrer Schiffe abnehmen sollten, um nicht die Landgeister zu verscheuchen (Landnámabók, Ausg. 1900, S. 95 f.). Anm. 99.

104 a. a. O., S. 144 ff.

105 vgl. die Karte von S. Marstrander, Viking V, 1941, S. 31. Vgl. o. Anm. 99.

106 Die skandinavischen Felsbilder hatten B. E. Hildebrand, Montelius und andere in die ältere Bronzezeit datiert, während 1916

Falls es sich nicht noch zeigt, daß im Norden Felsbilder bis tief ins erste nachchristliche Jahrtausend gemeißelt worden sind,[107] muß wohl angenommen werden, daß die Tradition der Abbildung kultischer Umzüge im Norden sehr früh aus der Steintechnik in die der Holzschnitzerei übergegangen sei. Sollte dieser Übergang mit dem von der Bronzezeit zur Eisenzeit zusammenfallen,[108] so böte sich als Grund vielleicht eher als der Rekurs auf die damalige Klimaverschlechterung[109] die Erklärung an, daß das Aufkommen von eisernen Instrumenten der künstlerischen Holzbearbeitung neue technische Möglichkeiten geschenkt hätte.

Dann bedeutete das Aufhören der Kultdarstellungen auf Steinplatten keinen religionsgeschichtlichen und geistesgeschichtlichen Bruch, nur eine technische Reform.

Wir dürften in diesem Fall mit einer jahrtausendlangen skandinavischen Bildkunstüberlieferung von beträchtlichem motivischem Reichtum, wenn auch von sehr streng gebundener Tradition rechnen.

Das stünde im Gegensatz zu der vor allem von Strzygowski gelehrten Bildlosigkeit der nordischen Kunst.

Daß das so auffallende Zurücktreten der figuralen Kunst im Norden und das mächtige Vorherrschen der ornamentalen nicht auf bloßem technischen Unvermögen zu abbildender Darstellung beruhte, läßt sich schon aus der virtuosen Höhe der nordischen Ornamentalkunst erraten. Der Grund für die

---

C. A. Nordman für eine Festsetzung in der jüngeren Bronzezeit eintrat; vgl. Althin, a. a. O., I, S. 30 ff.

107 vgl. H. Shetelig und M. Olsen, Kårstadristningen, Bergens Museums Årbok, 1929, Nr. 1; G. Gjessing, Østfolds Jordbruksristninger, Oslo 1939, S. 17; Althin, a. a. O., S. 39, 237 ff. Gerade wenn man mit einer starren ikonographischen (und anderseits brauchtümlichen) sakralen Motivtradition rechnet, werden wohl weder das Vorkommen altertümlicher Gerätformen noch das Fehlen modernerer einen ganz zuverlässigen Terminus post quem non bieten. — Vgl. G. Ekholm, Nordisk Kultur 27, S. 84.

108 s. Almgren, S. 280; Althin, S. 237 ff.

109 s. Almgren und Althin, a. a. OO., die beide, in verschiedener Kombination, ein Aufhören der Abbildungssitte, nicht ihre Fortführung in anderem Material annehmen.

Zurückhaltung im Figuralen kann nicht im Könnerischen liegen, er muß im Kunstwollen gesucht werden.

Wenn der letzte Grund in einer Scheu vor dem naturalistischen Darstellen der Welt lag (wofür sich aus der germanischen, besonders der nordischen Geistesgeschichte bedeutungsvolle Parallelen beibringen lassen), dann war dieses Hemmnis bei unseren Kultbildern offenbar nicht wirksam: denn sie stellten keine naturalistische Wirklichkeit dar, sondern eine symbolische. Der Sinn der Kultaufzüge, die sich in den Felszeichnungen wie in Olafs Relief spiegeln, war ja eine ‚höhere' Wirklichkeit. Die dabei erscheinenden Gestalten repräsentierten höhere Wesen — Götter und mythische Personen. Und diesen Symbolszenen gegenüber fiel die Scheu vor der Darstellung fort: sie bildete man ab, jedoch in streng gebundener Tradition, die eben durch ihre Strenge ungeheure Zeiträume durchwirkte.

Wir wissen nicht, welchen Namen der Gott dieses Kultes in vorgeschichtlicher Zeit, in der Epoche der bronzezeitlichen Felsbilder, getragen hat. Vielleicht bedeutete sein Name schon damals ‚Herr', wie der des Balder und des Frey. Doch das bleibt ungewiß. Aber die Ordnung seines Kultes muß dem Balderkult der eddischen Zeit in Form und Geist nahe verwandt gewesen sein. Wenn das zutrifft, dann reichen die Vorformen des Balderkultes im Norden tief in die vorgeschichtliche Zeit zurück und waren durch eine feste rituelle und bildliche Tradition mit der altnordischen Blütezeit verbunden.

DAS OPFER IM SEMNONENHAIN UND DIE EDDA

Von **OTTO HÖFLER**, München

Tacitus bewährt als Ethnograph wiederholt die Fähigkeit, auch Unverstandenes getreu zu überliefern. Er scheut sich nicht, dem Leser bisweilen *membra disiecta* vorzulegen, statt sie durch eine eigenmächtige Synthese vorschnell zur Einheit zusammenzufügen.

Ein solcher Bericht, der, genau besehen, aus mehreren zusammenhanglosen Einzelangaben besteht, ist die Mitteilung der »Germania« (cap. 39) über den Hain der Semnonen, das Zentrum der suebischen Völker.

Der Gegenstand scheint Tacitus wichtig genug: denn die Einheit der Sueben, die er zuvor als die größte in Germanien bezeichnet hatte (*maiorem enim Germaniae partem obtinent*, cap. 38), wird hier als eine nicht nur ethnische, sondern auch religiöse Gemeinschaft geschildert, die durch feierliche und bindende kultische Ordnungen zusammengehalten werde: *Vetustissimos se nobilissimosque Sueborum Semnones memorant; fides antiquitatis religione firmatur. stato tempore in silvam auguriis patrum et prisca formidine sacram omnes eiusdem sanguinis populi legationibus coëunt caesoque publice homine celebrant barbari ritus horrenda primordia. est et alia luco reverentia: nemo nisi vinculo ligatus ingreditur, ut minor et potestatem numinis prae se ferens. si forte prolapsus est, attolli et insurgere haud licitum; per humum evolvuntur. eoque omnis superstitio respicit, tamquam inde initia gentis, ibi regnator omnium deus, cetera subiecta atque parentia. adicit auctoritatem fortuna Semnonum: centum pagi iis habitantur, magnoque corpore efficitur, ut se Sueborum caput credant.*

Wir erfahren also hier, daß in diesem heiligen Wald zu bestimmten Zeiten ein Mensch geopfert wurde und daß sich die riesige Gruppe suebischer Stämme an diese Kultstätte gebunden fühlte, dort ihre Einheit und Zusammengehörigkeit bestätigt fand und den allbeherrschenden Gott an diesem Orte anwesend glaubte.

Aber über den Sinnzusammenhang zwischen Menschenopfer und Stammgemeinschaft, zwischen Ursprungsglauben und Gottanwesenheit sagt uns Tacitus nichts. Wenn ein solcher Sinnzusammenhang bestanden hat, so ist er dem Römer und seinen Gewährsmännern verborgen geblieben.

Können wir einen solchen Zusammenhang mit Hilfe innergermanischer Überlieferungen rekonstruieren? Wenn das gelänge, würde es nicht nur die Zuverlässigkeit des Tacitus beleuchten, sondern es gewährte uns zugleich einen Einblick in das Innengefüge der ältesten germanischen Groß-Gemeinschaft, von der wir einige Kunde haben. Denn von dem politischen Bau etwa des